

LOS EXCLUIDOS DE LA MASCULINIDAD. ESPACIO NACIONAL Y REGULACIONES SEXUALES EN CUBA

Santiago Esteso Martínez
Universidad Complutense de Madrid

a María Elena Legaz y Adriana Boria

Las transformaciones socio-políticas fundacionales de la modernidad latinoamericana podrían desarrollarse en tres líneas de imaginación y acción principales: la constitución del espacio nacional, la constitución de la ciudadanía ideal según mecanismos de inclusión/exclusión y la constitución de guiones socio-sexuales coherentes y continuos —es decir, la definición de la masculinidad y la feminidad como contenidos y formas más o menos tipificadas y reguladas. En este proceso de imaginación del Estado nación la tercera línea integra y anuda las anteriores. Además de las experiencias de constitución nacional postcolonial y de consolidación de elites gobernantes oligárquicas propias del siglo XIX, me refiero a los casos de fuerte reforma o mutación de los espacios nacionales durante el siglo XX: la revolución mexicana, la cubana, la nicaragüense o el peronismo en Argentina, entre otros. Para cada uno de estos procesos, la masculinidad tanto como su apostasía constituyen un *asunto de Estado* y una cuestión de policía.

Tales procesos entrañan una particular transición social e institucional: el paso de un estado pre-político y pre-jurídico a otro diferente, profundamente renovado en los ámbitos del poder y las leyes; o en otras palabras, el cambio de un orden antiguo y colapsado —que se suele percibir como decadente y obsoleto— en otro inédito. La *revolución*, en este sentido, constituye uno de los acontecimientos modernos por antonomasia: aquél que crea las condiciones para acceder a nuevas formas de organización estatal, rectifica los contratos o guiones que codifican lo propio, lo incluido, lo ciudadano, y rehace las fronteras entre lo permitido y lo prohibido, lo legal y lo ilegal, el acto justo

y el delictivo o criminal. Tales procesos, además, instituyen canales, rituales y convenciones para la construcción de la masculinidad.¹

En las páginas que siguen examinaré las vinculaciones entre las regulaciones culturales y sexuales que opera la serie *policial* cubana —en un sentido que, por momentos, excederá al género policial en cuanto tipo literario en sentido estricto— y las políticas institucionales y los sentidos sociales hegemónicos que gesta y ordena la revolución liderada por Fidel Castro a partir de 1959. La literatura, entre otros artefactos culturales, es abordada en estas líneas como un tipo de producción social que permite detectar y estudiar algunas de las ficciones acerca de la sexualidad que un ámbito cultural específico trama; ficciones que inciden especialmente en la conformación de las subjetividades, las formas de sociabilidad y mediación y los contenidos de la masculinidad.

Deliciosos cuerpos policiales

... y yo me decía, ¿y qué hará ese muchacho con esta clase de elemento?

Marta, presidenta del CDR, en *El cuarto círculo* (1976)

Walter Benjamin (1980: 58) señala que tras la decadencia de las *fisiologías* surgen, con las primeras traducciones al francés de Edgar Allan Poe apenas iniciada la segunda mitad del siglo XIX, las historias de detectives: una nueva literatura interesada «en los lados inquietantes y amenazadores de la vida urbana» y en «las funciones propias de la masa en la gran ciudad», un gentío ininteligible percibido como «asilo del criminal».² En este sentido, «el contenido social originario de la historias detectivescas es

¹ Elisabeth Badinter (1993: 91) señala que las diferentes «pedagogías de la virilidad» vigentes en sociedades pre-modernas y modernas (desde las tribus de Nueva Guinea al régimen de formación de los *Marines* norteamericanos) tienen como función, en líneas generales, «crear guerreros feroces que defiendan la comunidad y [...] hombres heterosexuales que aseguren la reproducción de la misma».

² Benjamin se refiere a las fisiologías en los términos de unas «inocentes e ingenuas» caracterizaciones de las figuras arquetípicas de la vida en las ciudades modernas, especialmente en París. Tanto para Benjamin como para otros especialistas del género, el relato *Los crímenes de la calle Morgue* (1941) de Poe constituye el acta de nacimiento del género policial. Ver Luis Rogelio Nogueras (1982): *Por la novela policial*.

la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad». La simulación o el encubrimiento de los *malhechores* se combate, desde el triunfo de la Revolución Francesa, a través de un «tejido múltiple de registros», una apretada «red de controles» que persigue la *normalización* de la población urbana, su identificación, su control, además de su puesta en discurso, en *narración*.

En este punto, parece teóricamente irrefutable y críticamente productiva la vinculación en torno al género policial de cuestiones relativas a: (1) la conformación de las nuevas ciudades, la sociedad de masas, las multitudes, la cultura del entretenimiento, etc. (2) la configuración de los estados/nación modernos y sus formas de gestionar la violencia a través de inéditos cuerpos represivos y metodologías de investigación, policías, detectives, dispositivos de inteligencia y seguridad, ejércitos nacionales, etc. (3) el desarrollo de los saberes y los procedimientos modernos de persecución y producción de verdad; (4) la redefinición y la expansión constante de las conductas delictivas y las prácticas «asociales» en general –aquellos que habitan en las periferias de la sociedad y *más allá*: los invisibles, los monstruos, los irredentos e irreductibles por el poder normalizador del Estado.

En Cuba, tras una etapa convulsa de gran movilidad institucional, el Gobierno revolucionario define un ordenamiento jurídico y unos sistemas más o menos coherentes de exclusión e inclusión de sujetos y de prácticas.³ En realidad, desde los albores de la Revolución la vanguardia política se cuidó de establecer quiénes merecían, y quiénes no, habitar el espacio físico y simbólico de la *nueva sociedad*. Sirvan como ejemplos las tesis de Fidel Castro en *Palabras a los intelectuales* (1961) o el célebre ensayo de Ernesto Che Guevara «El socialismo y el hombre nuevo» (1965), entre centenares de discursos y proclamas de todo tipo que produjeron definiciones de sujetos *justos* –los *verdaderos revolucionarios*, los únicos con una identidad civil diáfana y legible– y sujetos *asociales* –la escoria, los *tarados*, los invisibles.

La agitada vida cotidiana –particularmente en las ciudades–, los valores y las leyes *revolucionarias*, los discursos públicos e institucionales, los certámenes literarios, las novelas premiadas y las publicadas, los casos de censura y estigmatización, los escándalos y los silencios persistentes, son eslabones de aquel extenso y conflictivo proceso de cambio social e institucionalizador; un proceso que además de gestar el nuevo Estado y su Justicia, formuló un

³ Emilio Ichikawa Morin considera, desde el punto de vista de la sociología política, la celebración del Primer Congreso del Partido Comunista Cubano, en 1975, como el fin de la Revolución y la culminación del proceso institucionalizador. Ver «Dramatología», en www.encuentro.net.

dictamen sobre el delito en los términos de una categoría productiva a la hora de decidir quiénes merecen habitar la sociedad revolucionaria. En este sentido, las narraciones policiales juegan un papel destacado en el debate y la estabilización de un *discurso jurídico* en torno del crimen y sus protagonistas –los delincuentes, las víctimas y los policías. Estimo que estas historias elaboran una específica *teoría* de lo delictivo que, en definitiva, nos informa sobre los sistemas de inclusión/exclusión social. En el caso de Cuba, además, las narraciones policiales constituyen engranajes eficaces en la regulación de las sexualidades y las configuraciones genéricas durante, al menos, las tres primeras décadas de la Revolución –entre 1959/61 y 1993.⁴

La novela policial se desarrolló en el marco del concurso *Aniversario del Triunfo de la Revolución*, convocado a partir de 1971 por la Dirección política del Ministerio del Interior (MININT).⁵ Aquel año, el I Congreso de Educación y Cultura definió al arte, y a la literatura especialmente, en los términos de un *arma de la Revolución*. La primera literatura policial cubana se muestra, tres décadas después de escrita y premiada, sometida a evidentes imperativos militares, jurídicos y pedagógicos: un dispositivo emblemático y eficaz a la hora de formar y distribuir a la ciudadanía, pormenorizar sus márgenes y responder a la pregunta sobre qué es un hombre o qué demuestra la verdadera virilidad dentro de la revolución comunista. La *vanguardia* cubana del género policial, sus *padres*, parecen adscribir en bloque al proyecto intelectual y a la voluntad pedagógica que pregonaba Luis Rogelio Nogueras: convertir a la literatura policial en «un instrumento de educación, al mismo tiempo que de homenaje y reconocimiento a la labor de los combatientes, clases y oficiales del MININT».⁶

La serie policial cubana constituye un documento cultural complejo, un vasto territorio donde se expone acerca de las formas, los límites y las posibilidades de la masculinidad;

4 En el artículo «Las estrellas más brillantes», propongo que la película *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea (1993) marca una frontera y un punto de inflexión en relación con las mediaciones y articulaciones de la homosexualidad y de la masculinidad en el campo cultural e intelectual cubano. En este sentido, no es casual que la matriz del relato *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz, base del guión de la película de Gutiérrez Alea, sea una narración policial fallida.

5 Entre las novelas premiadas por el concurso del MININT, se destacan *La ronda de los rubíes* (1972) de Armando Cristóbal Pérez (primera obra premiada por el MININT); *No es tiempo de ceremonias* (1974) de Rodolfo Pérez Valero; *El cuarto círculo* (1976) de Luis Rogelio Nogueras y Guillermo Rodríguez Rivera; *Para vivir más de una vida* (cuentos, 1978) de Rodolfo Pérez Valero; entre otras.

6 Nogueras y Rodríguez Rivera postulan en 1976 que, en las condiciones creadas por la Revolución socialista, la novela policial cubana aparece como la «verdadera novela policial» –«una novela donde los investigadores son realmente policías, representantes de la justicia legalmente constituida» – mientras que «las más recientes novelas policiales duras de EE.UU. son apenas un muestrario de perversiones sexuales, de depravación criminal desembozada y de abierto y burdo anticomunismo».

o se educa conforme a los valores, los comportamientos, las maneras y los saberes que deciden sobre lo masculino, lo femenino y los equívocos sexuales –y, por consiguiente, las confusiones ideológicas y políticas. En líneas generales, el cuerpo policial puede leerse tanto como una *declaración de victoria* como de *guerra permanente* contra todo aquello –un amplio repertorio de espectros simbólicos y materiales– que amenace el triunfo de las representaciones hetero-normativas, incluida la imagen del Estado y del ejército nacional.

En primer lugar, la serie policial puede leerse como la partida de nacimiento de la nación y la comunidad *imaginada*, y reformada, por la práctica revolucionaria; una acción investida de virtuosismo, entrega, arrojo, fortaleza. Estas calificaciones se condensan, primero, en las figuras masculinas, viriles, de una vanguardia iluminada y generosa, además de barbuda. Enseguida, los policías y los dispositivos de defensa de la Revolución reproducirán sus virtudes. En este sentido, la serie policial funciona también como un guión para la acción: un modelo a seguir, una madre/matriz que instruye, moldea y corrige con el ejemplo. En última instancia, manipula tanto como lo hacen las narraciones detectivescas y de espionaje de la maquinaria capitalista, siendo todas igualmente correas de transmisión de ideas e imágenes funcionales a un específico entramado de poder, una forma del Estado y un discurso jurídico hegemónico.

En segundo lugar, el género policial constituye un mapa que orienta en una encrucijada histórica que la vanguardia percibe como crucial: el presente exige resolver las incertidumbres, los dilemas, los equívocos de manera tajante, definitiva.⁷ No deben quedar fantasmas, taras del pasado... Y son los relatos policiales –al igual que las tragedias griegas– un buen instrumento para resolver los enigmas y perseguir a los delincuentes, aquellos restos pre-políticos de un orden colapsado. La serie policial articula un método al alcance de todos, como el alfabeto o los libros, para detectar e identificar a los enemigos.

En aquella encrucijada las apuestas no admiten titubeos, y las apuestas genérico/sexuales mucho menos: la masculinidad –del proceso revolucionario, de su vanguardia, de sus policías, del hombre nuevo– no puede quedar en entredicho. La victoria parece depender fuertemente de una razón y unas maneras masculinas sin fisuras ni

⁷ Noel Navarro (1976: 14) señala en el «Prólogo» a *El cuarto círculo* que las bases del concurso del MININT contemplan premiar a novelas que tengan «un carácter didáctico» y que sean «un estímulo a la prevención y vigilancia de todas las actividades antisociales o contra el poder del pueblo». Respecto a la capacidad del género policial para limitar y conformar el bien y el mal social, Noguera hace suya la tesis de uno de los personajes de su novela, el doctor Augusto del Pino (1976: 129), quien vincula, por un lado, *criminalidad y capitalismo* y, por el otro, *criminalidad y novela policial*. En relación con la primera ecuación, afirma que el criminal «se hace» a través de un proceso de perversión o degradación constante; en este sentido, en las sociedades comunistas el crimen irá desapareciendo. Noguera desarrolla esta misma idea en *Por la novela policial*.

desgarros. Como dirá en los noventa uno de los personajes del relato *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, de Senel Paz: «La revolución no entra por el culo». En este sentido, el género policial articula un coherente código sexual y genérico que *escribe* los cuerpos, los comportamientos y los intercambios legítimos dentro de la revolución; un código que erige una serie de emblemas socio-sexuales que distinguen a los revolucionarios bien nacidos –el buen ciudadano, el buen policía– de los bastardos e irredentos. Reinaldo Arenas es, en este punto, el arquetipo del hijo *contra natura*.

El cuarto círculo, de Nogueras y Rodríguez Rivera, ganó el primer premio del concurso del MININT en 1976. Los autores imponen al teniente Román y a sus colaboradores la responsabilidad cívica, histórica, de resolver un doble asesinato. El primero es el de Erasmo Zuaznábar, sereno de una unidad de carga y parqueo de camiones. Erasmo era «un mulato fornido, de anchas espaldas»; además, «era un hombre de verdad», «un revolucionario» que «estaba acostumbrado a jugársela desde muchacho». El segundo crimen es el de Teodoro Gómez, uno de los implicados en el primer asesinato.

Todos los personajes de la novela habitan zonas definidas en los términos de *el lado del bien* y *el lado del mal*. Román es, por su peso específico en la trama, el arquetipo que mejor representa al lado de la justicia. Proviene de una «familia humilde» y desde niño ha hecho «todos los trabajos imaginables para sostener [...] a su madre viuda»; muy joven, luchó contra la dictadura de Batista. Román está casado, tiene una hija y se siente orgulloso de ser combatiente del Ministerio del Interior, un honor que paga «entregando al cumplimiento del deber cada minuto que fuera necesario». Frente a su noble figura de guerrero y padre de familia, todos los implicados directa o indirectamente en la muerte del sereno comparten una misma condición ruin y abyecta. Me detendré en dos: Teo Gómez y Ciro Labrada.

A Teo lo matan sus compañeros a causa de sus remordimientos. Según las categorías del doctor del Pino, es el típico delincuente no profesional que todavía «no ha descendido lo suficiente» ni está «enteramente corrompido». Teo, al igual que Román, perdió a su padre siendo niño; según algunas declaraciones, habría tenido alguna responsabilidad en su muerte. Con diez u once años quedó bajo el cuidado de una madre epiléptica que lo malcrió y que reconoce que ha «tenido que luchar mucho [...] para poder hacerlo un hombre». La madre, la novia (Victoria) y un ex amigo (Raúl) de la época del servicio militar, coinciden en calificarlo como alguien «difícil», discolo, irascible, inconstante, rebelde, a veces violento y, desde la aparición de sus *nuevos* amigos, siempre enigmático. Victoria señala que su madre nunca supo «educarlo como es debido» y lo califica como «asocial». Raúl pone el dedo en la llaga: quizás no sea todo lo revolucionario que

debiera desde que frecuenta a los «hombres-problemas».⁸ Teo, carne de corrupción, acaba cediendo —como los presos de *Hombres sin mujer*— y, tras un fallido y tardío intento de redención, es asesinado.

Así como Teo pertenece al ámbito (pre)delictivo que circunscribe la definición de los «hombres-problemas», Ciro Labrada, el jefe de personal de la compañía donde trabajaba el negro asesinado, personifica a los «hombres nerviosos»: esos *raros* «de todas las clases» y «de los más variados temperamentos» que siempre están «terriblemente» excitados aunque aparenten respuestas y gestos templados. El narrador anota cada una de las percepciones y valoraciones del teniente. La pulcritud de su aspecto exterior, los detalles de su indumentaria, su forma de hablar y de socializar, contrastan con el del resto de hombres entrevistados y provocan en el policía una creciente aversión a primera vista... «había *algo* en este hombre que Román repelía instintivamente». Como si esto fuera poco, Labrada habla de manera desagradable —«tenía la peculiar habilidad de ser solícito y despectivo a la vez»— y jamás se desprende de sus gafas oscuras. En las diversas entrevistas nunca mira a los ojos del teniente aunque éste no le quite los ojos de encima. En la última, Román siente «ahora más que nunca, la inexplicable sensación de molestia que aquel hombre le producía». El narrador se detiene otra vez en el aspecto de Labrada, en su fina camisa y en sus hábitos exquisitos, en su manera afectada de encender un cigarrillo. El detective lo apura preguntándole qué tipo de relaciones mantenía con Teo fuera del ámbito laboral, insiste acerca de «relaciones de otra índole» o «relaciones personales». Labrada, impaciente, niega cualquier vinculación con el asesinado. Román le muestra el teléfono que Teo llevaba en la cartera cuando lo mataron. Labrada afirma que muchos trabajadores tienen su teléfono. Román no duda de que este ser ladino oculta algo. Su repulsión inicial *por algo sería*...

Tanto los *hombres-problemas* como los *nerviosos* exhiben en la escena policial y cultural cubana una gama de comportamientos y formas de percibir la realidad en contradicción con el orden hegemónico de sentidos sociales que la Revolución administra. La serie policial dictamina que el linaje de delinquentes al que pertenecen Teo y Ciro replica impunemente las taras del pasado capitalista. Desviados, han extraviado el evidente buen

⁸ El sargento Egoscue detecta entre los amigos de Teo a este tipo de asociales: «Cuando entré en el MININT, en 1965, Egoscue oyó hablar por primera vez [...] de aquel *estar en algo*. Pero sólo después de un duro aprendizaje, en contacto con toda clase de delinquentes, comenzó a distinguir lenta y trabajosamente a un *hombre-problema* en una multitud. Había aprendido que debajo de la aparente heterogeneidad de los delinquentes, había algo, algún rasgo, un gesto, una forma de fumar o de mirar, de caminar o de llevar un paquete, que se distinguía invariablemente; y un policía, un buen policía, debía aislar aquellos rasgos dispersos, detectarlos con un solo golpe de vista».

sentido del hombre nuevo, cifra de los *hombres-de-verdad* y patrón incontestable de regulación socio-sexual.

Cuerpos legítimos, cuerpos irredentos

¿Sabes lo que nos pasa a todos? [...] ¡Qué somos los hombres sin mujer!... Aquí no hay degenerados; hay solamente, *hombres sin mujer* [...] Estamos tarados de todas las hambres. Nos hemos convertido en bestias y ya seremos para siempre los irredentos...

Sargento Matienzo, en *Hombres sin mujer* (1937)

El trabajo los hará hombres.

Consigna colgada a la entrada de una UMAP (1965)

La masculinidad constituye una matriz que, además de engendrar identidades y representaciones socio-sexuales, modela la homosexualidad y la feminidad en los términos de una versión de sí más o menos vicaria, más o menos ilegítima, pervertida, maldicha. A su vez, homosexualidad y feminidad, como propone Fabricio Forastelli, aparecen como exteriores constitutivos y *solidarios* de la masculinidad, instancias productivas de cara a la institucionalización histórica de los regímenes hetero-normativos.

La tensión masculinidad/homosexualidad se hace visible en Cuba, antes y después de 1959, en la intersección de varias formaciones socio-discursivas que producen esta relación a la manera de un objeto plural, entrecruzado por múltiples discursos y planos de definición. Aquella tensión pone en escena –y de mascaradas, en gran medida, estamos hablando– un malestar cultural específico: la incompatibilidad de la homosexualidad con la «ley» y el contrato que rigen las relaciones sociales y la construcción de la masculinidad. Bien lo sabía el Congreso de Educación y Cultura de 1971 al definir al «homosexualismo» en los términos de una conducta contra-revolucionaria y una *patología social*. En este punto, es significativa la tesis de Leo Bersani (1998: 13–22) en las primeras páginas de *Homos*: «La homosexualidad es verdaderamente desorganizadora, una fuerza no limitada a las modestas metas

de la tolerancia de diversos estilos de vida, sino que exige la elección políticamente inaceptable y políticamente indispensable de una existencia fuera de la ley».

Como señalé en el apartado anterior, durante las primeras décadas de la Revolución socialista la colisión y producción mutua entre masculinidad y homosexualidad acontece especialmente en la zona de exclusión –de vigilancia y punición– definida tanto por el cuerpo de leyes y normas relativas a las prácticas asociales y contrarrevolucionarias como por el conjunto de narraciones policiales premiadas por el MININT. En este sentido, el caso de la exclusión de la homosexualidad de los dominios de la ciudad y el hombre nuevo tiene que ver con las (re)definiciones del delito y las cuestiones relativas a la *buen*a o la *mala* educación: un *enrarecido* conglomerado delictivo donde se alternan los «crímenes contrarrevolucionarios», el «diversionismo ideológico», el «extranjerismo», el «snobismo», la «moda», el «revisiónismo», el «falso anticonformismo», la «delincuencia juvenil», la «vagancia», «las actividades contravencionales», etc.⁹ Aquella exclusión manifiesta también, aunque indirectamente, su capacidad productiva, afirmativa, de la masculinidad.

En *El socialismo y el hombre en Cuba*, Ernesto Che Guevara (1977: 6 ss) plantea su célebre tesis acerca del «hombre nuevo», protagonista fundamental de «ese extraño y apasionante *drama* que es la construcción del socialismo». El hombre nuevo es un «producto inacabado», de transición, un ser híbrido que se mueve en los límites de dos formas sociales, en las fronteras confusas y anárquicas de dos sistemas de valores y dos morales.¹⁰ Las taras son los residuos que sobrevivieron a la *gran demolición*, «elementos de capitalismo», restos activos e inquietantes por su capacidad de transmisión y contaminación. Son los fantasmas –fetiches en la discursividad revolucionaria– que acosan la «conciencia individual» y «la organización de la producción». ¿Cómo detener y neutralizar los espectros del pasado, las miserias, las *locuras de familia* que siempre amenazan retornar? Guevara sostiene que «el proceso es doble»: «por un lado, actúa la sociedad con su educación directa e indirecta, por otro, el individuo se somete a un proceso consciente de autoeducación».

⁹ Ver la «Declaración» del Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971, el Código de la Familia (1975), la Constitución de la República de Cuba (aprobada por referendo en 1976), el Código de la Niñez y la Juventud (1978), el Código Penal, etc.

¹⁰ Una de las más emblemáticas narraciones de los efectos de tales contradicciones en la existencia de un intelectual, lo constituye la novela de Edmundo Desnoes *Memorias del subdesarrollo* (1965), llevada al cine por Tomás Gutiérrez Alea. Los poemas de *Fuera de Juego* (1968) y *Provocaciones* (1971) de Heberto Padilla testimonian el desencanto y el espanto que acompaña a la resolución de aquellas paradojas, a las purgas y sujeciones que someten a los *contradictorios*. No menos significativa es la obra de teatro de Antón Arrufat *Los siete contra Tebas* (1968). Respecto de las exclusiones –revolucionarias– de la masculinidad, recomiendo la lectura de la novela de Reinaldo Arenas *Otra vez el mar*, reescrita en varias oportunidades por aquellos años.

Las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (o UMAP) fueron campos de re-educación de asociales, creados en la provincia de Camagüey a finales de 1965. Guevara no menciona este experimento puesto en marcha casi de forma simultánea a la publicación de «El socialismo y el hombre nuevo en Cuba». Aunque quizás lo evoque al referirse a aquellas experiencias que «paulatinamente» institucionalizan la revolución. Unos pocos años después, el Congreso de 1971 iniciará una revolución cultural en Cuba con disposiciones agresivamente homófobas, como la «parametrización» de todos los funcionarios, educadores y artistas directamente vinculados con la educación de las masas o que pudieran representar de algún modo la cultura del país.¹¹ Antes, las UMAP fueron uno de los más lamentables y dolorosos ejemplos de una política socio-sexual orientada a salvar a los supuestos *irredentos* a través del trabajo y la reeducación ideológica.¹² Tales intentos de erradicación de algunas de las *taras* del pasado burgués reescribieron, hacia el interior de sus alambradas, las tesis de Carlos Montenegro en la novela *Hombres sin mujer* (1937). Si en los años treinta, y en general antes del triunfo de la Revolución, las prisiones eran el lugar de perdición de la masculinidad y la virilidad, en los sesenta una variedad de ellas serán la oportunidad para su recuperación. Tanto Montenegro como el *Che* hablan de «taras»; a ambos los une una misma voluntad higiénica y redentora.

*Hombres sin mujer*¹³ fue escrita en los años treinta en Cuba. Su autor firma en La Habana (1937) una nota preliminar, «al lector», donde explica las motivaciones que lo llevaron a escribir este testimonio y donde alerta acerca de su contenido. Dice no querer adelantarse nada de eso que nos espera a la vuelta de las páginas, aunque algunos «juicios previos a su publicación» lo fuerzan a puntualizar determinados aspectos. Tales prejuicios se refieren al escándalo que constituye el tema central de la novela: las prácticas *sodomitas* en las prisiones masculinas cubanas. Montenegro urde un testimonio/denuncia «del régimen penitenciario» al que estuvo sometido durante doce años: «un crimen colectivo» que convierte en bestias y pederastas a sus desesperadas víctimas. El autor comprende esta

11 Esta «revolución dentro de la revolución» se asemeja en muchos aspectos al proceso liderado por Mao Tse-tung en China, durante los años sesenta.

12 Ver Emilio Bejel (2002): *Gay Cuban Nation*, un estudio recientemente publicado.

13 La edición consultada fue publicada en México en el marco de un proyecto editorial denominado «Cruzada Latinoamericana de Difusión Cultural». En la contratapa de la novela se define esta *cruzada* como una idea y un movimiento: «idea por cuanto considera que no basta con realizar transformaciones económicas, sociales y políticas, si paralelamente se descuida la vinculación del pueblo con el arte y con la cultura; y es movimiento puesto que fundamentalmente se ocupa de desarrollar las condiciones necesarias para que el pueblo –el pueblo cubano y el de toda nuestra América– conozca sin sacrificios las mejores páginas escritas sobre la realidad Americana».

empresa como un propósito moral: «desenmascarar la ignominia que supone arrojar al pudridero a seres que más tarde o más temprano han de regresar al medio común, aportando a éste todas *las taras* adquiridas».

Montenegro, a la manera de las narraciones naturalistas, monta el siguiente experimento: hasta qué punto unos determinados sujetos –sanos, castos, trabajadores y masculinos, aunque arrastrados al delito por unas condiciones sociales contra las cuales nada pudieron hacer– pueden resistir unas *influencias medioambientales* adversas y negativas. La novela expone los riesgos físicos y simbólicos que acechan a la masculinidad en un espacio-tiempo específico. La paradoja, la gran paradoja de la novela, es que semejante amenaza fantasmática es favorecida, instituida y reproducida por uno de los dispositivos de vigilancia y punición paradigmáticos de los tiempos modernos. La tensión masculinidad/homosexualidad encuentra en *Hombres sin mujer* una de sus primeras escenas de visibilidad en la historia de los relatos culturales modernos latinoamericanos.

Por otra parte, *Hombres sin mujer* vincula la descripción naturalista y la denuncia moral con una fuerte contestación a la política carcelaria vigente en Cuba. La prisión, concluye, suma desgracias y pierde aún más a los perdidos de siempre: los desclasados extraían allí hasta lo que constituía su único bien, su hombría. Todos serán, antes o después, arrastrados por la misma fatalidad que perdió a aquel recluso que aunque había sido en la prisión «un hombre serio de verdad» y nunca había entrado «en ninguna maraña», al quedar libre fue cogido «en un matrimonio de afeminados, haciendo él de marido». En este sentido, el recluso que recuerda esta historia sentencia: «Sólo sé que estas prisiones no son otra cosa que máquinas para fabricar degenerados». Y lo intuye otro condenado: «Después tendrían que encerrar también a los hijos, que se volverían criminales en la miseria y en el abandono; y la sociedad, la justicia y aun la ciencia, saldrían del paso hablando de la ley de herencia...».

La novela traza la fábula de dos presidiarios sanos, en el sentido de masculinos o no degradados, enfrentados a un contexto corrupto y corruptor: el curtido Pascasio Speek y el «ingreso» Andrés Pinel, un novato casto, joven y sensual que prácticamente todos tratarán de captar para sí. Con sus 18 años, su piel clara y su pelo rubio, Andrés es definido por un brigada de la prisión como «un chiquito de éstos con cara de putica», y el narrador ratifica esta impresión al referirse a «la mujer que Andrés parecía recordar» a causa de «su gracia casi femenina, de hombre sin hacer». En los capítulos finales, el narrador concluye que Andrés goza con el tipo de vocación al martirio o predisposición al padecimiento «que caracteriza a los débiles, a los enfermos del ánimo» y a los místicos, «esos otros desviados sexuales». Contrapunto de la figura de Andrés, Pascasio es un *macho de verdad* que lleva

ocho años resistiendo la falta de mujer y que, por si fuera poco, es negro, bruto y viril como el que más.

La caída, la traición a la masculinidad primigenia, se logra según una pedagogía pederasta y una educación disciplinaria refinada en la prisión. Es este un sistema que invierte los objetivos de la pedagogía homosexual que unía al erastas y al erómenos en la Atenas clásica: mientras allí esta relación aspiraba a alcanzar la plena formación viril y masculina del futuro ciudadano varón, en la cárcel de Montenegro está orientada a *perder* definitivamente a los nuevos reclusos. Y a los más veteranos y avezados también, igualmente acuciados por la ausencia de mujer.

Pascasio, especialmente a lo largo de la primera parte de la novela, observa a sus compañeros como «mezclados en una masa cuya liga era el vicio, nacido de la abstinencia y de la promiscuidad». En el núcleo de esta tragedia, la novela de Montenegro trama una metáfora recurrente: el imperio de unos testículos rebosantes, sitiados por la ausencia de mujeres, enervados por las altas temperaturas del trópico, cegados por la memoria del sexo perdido. Crónica bestial de desesperadas fuentes seminales, de falos y *culos* condenados a prácticas *contra la civilización*, como señala el autor en el prólogo. La novela se pregunta qué hacer con el semen en tanto que *resto* y cómo administrarlo a la vez como preciado objeto de valor e intercambio y como causa de perdición. El semen se desborda, los machos salpican, las superficies corporales se vuelven viscosas, las entrañas se desgarran, el infestado aire de la prisión asfixia, y la bestia amenaza proyectarse sobre el *mundo libre*. La novela vuelve una y otra vez sobre esta metáfora de una masa sodomita húmeda y pestilente, un monstruo polimorfo que avanza, también, a través de palabras y miradas «pegajosas y espesas como semen».

Desde la primera página, el narrador se hace eco de las mariconas maledicencias de la prisión, tanto como de nuestras perversas expectativas: ¿podrá Pascasio, quien fuera alguna vez un jornalero explotado y rebelde, evitar la tentación homosexual?, ¿acabará cediendo a la tragedia de los «hombres sin mujer» tras ocho años de impoluto prontuario?, ¿caerá Andrés? El narrador reconstruye la *conmoción interior* que agita a Pascasio tras la aparición de Andrés explotando imágenes convencionales de la retórica amorosa –la soledad del enamorado durante la noche estrellada, el sentimiento de cancelación de cualquier frontera o clausura corporal, el ensimismamiento extremo, etc. Sin embargo, aunque el arrobamiento de Pascasio se diferencie, quizás por su nobleza y sinceridad, de la abyección en la que se revuelve el resto del *presidio*, el narrador explica los orígenes de su pasión en los términos de un desorden psíquico con raíces más bien imprecisas:

Decididamente estaba loco; y ahora reconocía que ya lo estaba desde el día en que fijó los ojos en el muchacho; acaso, desde antes [...]; tal vez desde siempre. Probablemente la tara había nacido con él y por eso llegó al presidio convertido en un basilisco contra todo lo que le pareciera anormal. [...] Ahora, nada ni nadie podía salvarlo; rodaba por la pendiente con una rapidez vertiginosa, y ya se encontraba fuera de centro. (Montenegro, 1959: 136)

El motivo de la tara se reitera también a propósito de Andrés:

... no presintió [...] que allí iba a sufrir tanto y tan pronto [...]; que lo iba a arrastrar la vorágine, y no valiéndose de los otros, sino de él mismo, de sus propias taras que no se conocía, que no se hubiera conocido probablemente nunca, resueltas en amores tímidos con las muchachas de la calle, si la justicia no lo hubiera apresado para regenerarlo. (Montenegro, 1959: 205)

En este proceso que el narrador reconstruye equívocamente como un ciclo de exaltación y degradación, Pascasio y Andrés pierden cualquier tipo de medida, extravían las referencias, fuertes hasta ese momento, que los sujetaban en relación con los comportamientos y los instintos normales o anormales, lo que se supone moral, lo que cae «dentro o fuera de lo natural». Finalmente, en el capítulo «El baile del guanajo», ocurre la única escena explícitamente homoerótica entre Pascasio y Andrés. El negro provoca y humilla frente a los otros reclusos a Candela, obligándole a arrancarse y quemar «las tiras rojas que lucían las mangas de su guerrera», símbolos del poder despótico que ejercía sobre el resto de los presidiarios. Pascasio se enfrenta con él harto de ver cómo Candela quemaba a los reclusos al arrojarles el agua hirviendo mientras frotaban las losas del piso. Aunque al negro lo que más le molesta es que Candela abuse de Andrés, el narrador unge a Pascasio como el «justiciero». Más tarde, otro presidiario contará al responsable de las celdas de castigo que el negro, en el incidente de la cocina, «hizo un papel de macho».

Una vez que todos abandonan la cocina, Andrés le pregunta a Pascasio por qué ha desafiado de esa manera a Candela. El negro apenas puede hablar, afanado por «acallar los latidos que se le hacían perceptibles fuera de él». Andrés acerca su boca a la del negro y, mirándolo fijamente, le dice: «Yo lo sé [...]. Estás loco, pero...». En ese instante Pascasio lo abraza y comienza a besarlo. Andrés se abandona; enseguida acabará lo que había intentado decir: «Estás loco, pero eres un hombre...». La valoración de Andrés no hace más que ratificar lo que siempre sintió hacia Pascasio: que él no era como los otros pervertidos que intentaron seducirlo, que el negro, «arrastrado por una tragedia semejante a la que él mismo sentía dentro de las venas [...], había sido desviado [...] por el crimen de los

hombres y del presidio, que adulteraron su espíritu fuerte y sano».

Tras esta escena en la que finalmente se confirman las dudas del narrador, del resto de los presidiarios y de los lectores acerca de la capacidad del negro y de Andrés para resistir a los influjos sodomitas de la prisión, sucede un juicio amañado que acaba con el negro en las celdas de castigo. Andrés, sintiéndose responsable de la desgracia del otro, se debate entre incertidumbres y culpas. Brai le recomienda que no vuelva a entrometerse en la vida del que fuera espejo de viriles virtudes. Y Manuel Chiquito le tiende una trampa perfecta: si cede a sus pretensiones sexuales, él intervendrá a favor de la liberación de Pascasio; antes, o inmediatamente después, Andrés debe convertirse en su amante. Andrés, como la *buena mujer* que casi es, acepta este pacto porque se corresponde bien con su ineluctable inclinación al sacrificio.

En las páginas finales, Pascasio es liberado y empieza a trabajar en el taller de carpintería, a cargo de la peligrosa sierra eléctrica, el «sinfín», que ya se ha cobrado no pocas víctimas. Tras algunas cavilaciones y desplantes, el negro comprende que a favor de su liberación ha intervenido Andrés. Lo busca, no lo encuentra y sospecha lo peor... En el taller, cerrado a la hora de la comida, confirmará sus peores presentimientos. La tragedia se desencadena sin ahorrar escenas truculentas, explotando al máximo el patetismo que toda la novela incuba, sugiriéndonos en cada página que para este tipo de historias ningún final feliz es posible. Pascasio, después de hundirle *salvajemente* a Andrés en el cráneo la llave del taller, enciende el sinfín y se corta la mano. Luego sale fuera, exclama «todo, todo va a terminar» y cae en los brazos de Brai, quien emocionado se lamenta: «¡Yo que pensaba en ti para que ocuparas mi puesto! ¿Qué me hago ahora tan viejo y tan cansado como estoy?».

Mientras los presos se encaminan hacia los talleres, ajenos a la tragedia que acaba de finalizar, el narrador recurre a la imagen del loco Valentín, símbolo de "la protesta de los hombres sin mujer", quien se enfrenta al cielo y reclama: «¡Yo quiero comer *ganllinan blanca*!... ¡Yo quiero comer *ganllinan blanca*!». O lo que es lo mismo: *quiero una mujer para no acabar desangrándome como estos patéticos amantes*.

Cuerpos (inter)nacionales, cuerpos (des)enmascarados

¿Un maricón puede aspirar a ser como el Che?

Narrador de *No llores ni tengas miedo...* (2000)

No sé si notó que todo esto parecía una tragedia griega, en el mejor estilo de Sófocles, llena de equívocos, historias paralelas que comienzan veinte años antes y se cruzan definitivamente en un mismo día y personajes que no son quienes dicen que son, o que ocultan lo que son, o han cambiado tanto que nadie sabe ya quiénes son, y en un instante inesperado se reconocen trágicamente.

Alberto Marqués, personaje de *Máscaras* (1997)

Según Carlos Monsiváis, el mito del «hombre nuevo» constituye el gran relato de la modernidad latinoamericana: es el militante de la regeneración del continente, el héroe que con generosidad llega a sacrificar su vida por la revolución internacional, el único responsable ante el porvenir de las luchas guerrilleras del presente, el macho cabrío que marca el ritmo de la fiesta revolucionaria.

Luis Deulofeu escribe, fuera de Cuba, la novela *No llores ni tengas miedo... conmigo no te pasará nada*; la publica en Madrid en 2000. La extensa narración en primera persona se inicia con la muerte del padre. Junto al cadáver, dos hermanos se arrojan los dolores y los reproches que el tiempo transcurrido sin verse dilató y multiplicó en cada uno. El mayor recrimina al narrador de que su temor a que le «quitaran el carné rojo de la Juventud Comunista» lo llevara a abandonar su familia, precipitando la enfermedad de su madre, obligado a *ser valiente* en la guerra de Angola, a convertirse en héroe. Este reproche provoca «el regreso al pasado», la reacción del menor gesta la «biografía de una voz».

Deulofeu traza la parábola de un «rubiecito blandengue y maricón» que un día decidió cambiar su suerte, purificar su cuerpo y glorificar su porvenir. Esperanzado ante una travesía heroico-militar redentora, la consigna «*seremos como el Che*» es asumida como la única manera de «existir en paz» consigo y con los demás en la sociedad socialista. El duro entrenamiento castrense y la guerra constituyen la iniciación inequívoca en aquella *mística de la masculinidad* que su tiempo consagró en el altar de los héroes: «La guerra, para mí, [...] significaba virilidad. ¡Sobre todo virilidad! La que me había faltado siempre». Convertirse en héroe mirando cara a cara a la muerte y al enemigo en África: única forma que concibe el narrador para recuperar su nombre, para poseer alguno que lo llene de orgullo, que

se lo devuelva, y que acabe con la «retahíla de mariconadas» con que la gente lo identifica. Lucir el título de Héroe, de Hombre Nuevo, de Combatiente Internacionalista, es su manera de ceñirse «con el color de los machos», de cumplir el singular «destino de niño» trazado desde tiempo inmemorial.

Lo más destacable de la novela, quizás su único interés, reside en la metáfora que bosqueja sobre la heroicidad, la masculinidad y la mariconería en Cuba: su manera de narrarnos la *formación* de un maricón que decide ser un paladín de la revolución socialista y corregir para siempre el extravío de su «dedo chiquito». «Convertirme en un hombre nuevo era mi única opción», tanto como experimentar el éxtasis de la virilidad en algún frente de batalla, guerreando contra el *decadente* y *reblandecido* enemigo imperialista, y contra sí mismo.

En paralelo a su formación marcial o en los frentes de combate, «la desnudez, la sensualidad y el miedo» provocan pasiones de todo tipo. A golpe de besos y desenfrenado erotismo, los compañeros de tropa escamotean la utopía de este joven de veinte años de *salvar* la vida en la parroquia de la masculinidad, en comunión mística, inmaterial, con el inmaculado y bizarro cuerpo del hombre nuevo. En África, entre aspirantes a héroes, en la escuela superior de la hombría revolucionaria, el narrador disculpa al enemigo que debía combatir y eliminar en su propio cuerpo; burla y deshace la poética del sacrificio —que lo emparenta con Andrés, objeto esforzado del deseo recluso en *Hombres sin mujer*—, rearma su cuerpo dividido, restaña la escisión aprendida entre el placer y el amor, se dice *maricón* y *carne de bolero*, presiente que hasta la *leche* de su cuerpo «era verde olivo», deambula arrebatado entre ametralladoras y carros blindados, «extenuado de felicidad», descreído hasta la médula de la «virilidad mortífera» de la guerra y de los maniqueos principios y comportamientos en los que fue educado y encarcelado. *Ser* hombre o mujer, masculino o pervertido, socialista o capitalista empiezan a perder los sentidos aprendidos. Tanto como cada una de aquellas contradicciones que desvelaban, frente al mar, al teniente Román y, junto a él, a toda una estirpe de épicos policías y denodados investigadores. La heroicidad ha dejado de ser un «buen escondite».¹⁴

14 Otra novela, *El libro de la realidad* de Arturo Arango (2001), fabula también el entrenamiento militar de un grupo de adolescentes cubanos, *elegidos* por sus capacidades intelectuales y su potencial heroico, hacia finales de la década del sesenta. Ellos tienen «una deuda con la humanidad» y para saldarla deberán convertirse, a través de un duro entrenamiento militar, en «un hombre nuevo». La novela narra la gestación y el nacimiento de *los hombres* y *las mujeres nuevos* bajo la forma de un desgarramiento: los *elegidos* no sólo reprimen y desactivan en cada uno las *taras* de la vida burguesa y capitalista, sino que demuelen en nombre del porvenir socialista sus relaciones familiares, sus historias de amor y sus vínculos personales. La serie de narraciones a las que pertenecen estos textos desmontan la utopía guevariana, algunas con fuertes implicaciones en lo referido a la ilación masculinidad/homosexualidad.

Tras la primera generación de narraciones policiales, la vitalidad del género no disminuyó en las décadas siguientes ni en los últimos años, aunque los textos evidencian modalidades e implicancias ideológicas y culturales diferentes: en general, las narraciones policiales se han desprendido, casi totalmente, de la rémora panfletaria y *políticamente correcta* del corpus inicial. Novelas o relatos como los de Leonardo Padura Fuentes o Pedro Juan Gutiérrez evitan celebrar *sin más* y con una retórica estereotipada y burda la eficacia y la «moral intachable» de las instituciones disciplinarias cubanas, así como condenar a los también estereotipados *enemigos* de la revolución.

La novela *Máscaras* (1997) de Padura Fuentes pertenece a una tetralogía de novelas policiales cuyo denominador común es la figura del teniente Mario Conde. Fechada entre 1994 y 1995, narra la investigación que llevan adelante Conde y el sargento Manuel Palacios, durante el verano de 1989, para dar con el asesino de Alexis Arayán, un homosexual habanero al que han encontrado travestido con un vestido rojo, asfixiado en el Bosque de La Habana y con dos monedas metidas en el culo. El vestido pertenece al vestuario de la obra *Electra* Garrigó (el drama más célebre de Virgilio Piñera), diseñado por Alberto Marqués. A Alexis lo mataron el 6 de agosto, el mismo día en el que los cristianos celebran la fiesta de la Transfiguración. Conde sigue la línea metafórica que, intuye, une al Cristo transfigurado ante sus discípulos más queridos con la suerte de Alexis. ¿Qué relación puede haber entre un «travestimiento sórdido y terrenal» y las «transfiguraciones bíblicas»? ¿qué buscaba Alexis?, ¿qué pretendía su asesino? A medida que avanza la investigación, Conde, tanto como los lectores de la novela, comprende que su muerte se va convirtiendo «en un suceso social, más que en un drástico hecho biológico»: un acontecimiento que, por móviles imprecisos e ineludibles azares, acabará desbaratando apariencias y engaños históricos.

A Conde lo inquieta, lo aguijonea, la cadena de equívocos que llevaron a la muerte a «un travesti católico, que además no es travesti» y que «se transforma el día exacto de la Transfiguración». La muerte de Alexis no obsesiona tanto a Conde como su vinculación con las máscaras y las metamorfosis: las versátiles apariencias que ocultan y alteran el rostro del muerto, el de sus amigos y superiores, el de sus amantes ocasionales, o las mismas facciones de la Revolución a la que sirve desde una central de detectives que está siendo investigada por casos de corrupción. Conde acaba indagando incisivamente a través de sus propias máscaras: aquellas fachadas que por hábito o por reglamento lo definen para sí y para los otros como policía, como varón heterosexual, como buen amante, como revolucionario, como amigo. La lectura del libro *El rostro y la máscara*, que Alberto Marqués le presta en una entrevista, le ofrece argumentos que articulan sus obsesiones: «el problema, creía entender el Conde, no era ser, sino parecer; no era el acto, sino la representación; ni siquiera era el fin,

sino el medio como su propio fin: la máscara por el placer de la máscara, el ocultamiento como verdad suprema». Una conversación con el sacerdote Mendoza le revela que lo más importante de la Transfiguración es que constituye «la primera revelación pública del carácter divino de Jesús, reconocido por su padre y presentado como el Mesías».

Alexis es el único descendiente de una familia acomodada, vinculada directamente con los círculos de poder del gobierno de Fidel Castro. Su padre, Faustino Arayán, ha sido desde los años sesenta un alto funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores. Hasta que la relación con Arayán se tornó insostenible, Alexis vivió en la casona familiar del barrio de Miramar junto a su madre, la negra María Antonia y su abuela. Ante la nulidad de la madre y las respuestas esquivas del padre, Conde y el sargento Palacios acaban orientando buena parte de la investigación a partir de los testimonios de Alberto Marqués, el enigmático amigo con el que vivió Alexis hasta el día de su muerte.

Marqués, o la sombra que lo sobrevive, fue un dramaturgo internacionalmente destacado hasta 1971, cuando su nombre quedó estigmatizado por *homosexualismo* y su obra invisibilizada por *extranjerizante* y *diversionista*. Durante los años sesenta, Marqués había consagrado su vida a la reposición de *Electra Garrigó* en La Habana y en el Teatro de las Naciones de París. A finales de los ochenta, con algo más de 65 años, su figura es emblema de toda una generación de cubanos, intelectuales muchos, que padecieron de diversas maneras los años más duros de represión sexual y cultural.

En una entrevista de rutina, Marqués le cuenta a Conde el proceso inquisidor al que lo sometieron tras la censura de *Electra Garrigó*. Padura Fuentes coloca en la voz de Marqués, intercalados con el relato de su historia, fragmentos y expresiones de la declaración final del Congreso de Educación y Cultura de 1971, especialmente los referidos al «carácter antisocial y patológico» de la homosexualidad y las disposiciones orientadas a su erradicación. Además de presentar en primera persona las conclusiones de aquel congreso y filtrar en su voz las voces que le negaron el derecho a hablar, su *performance* ante el teniente Conde desenmascara el acto y la partida de nacimiento del género policial cubano, el evento que lo gestó como *arma* preciada de la Revolución contra los indeseables asociales.¹⁵ Marqués explosiona buena parte de los fundamentos del género desde las páginas de una novela policial, un texto que pertenece a la misma estirpe que honró los cuerpos masculinos y disciplinarios de la Revolución. Irónico, se dirige a Conde en los términos de «policía amigo mío» y le recuerda que «después de 1971, se dictó una ordenanza, [...]

¹⁵ Cfr. las conclusiones del I Congreso de Educación y Cultura (1971: 200 ss), en especial el ítem dedicado a «Sexualidad», con el relato de Marqués (1997: 106–113).

para que los policías como usted y los fiscales y los jueces la cumplieran, donde se legislaba [...] sobre el *homosexualismo ostensible y otras conductas socialmente reprobables*». *Máscaras*, con Marqués como maestro de ceremonias, desmonta una secuencia importante de la historia del delito en Cuba y, específicamente, de la producción de la masculinidad en los términos de buena salud, lealtad revolucionaria y disposición para el heroísmo. En última instancia, ¿quién puede señalar a los *hombres de verdad* si la transfiguración y el juego de máscaras todo lo revuelve y desordena?, ¿puede el género policial y sus protagonistas *del lado del bien* tirar, sin inquietarse, la primera piedra?, ¿contra qué rostro?...

De todas las máscaras que la novela remueve, y muy a propósito de las máscaras sexuales y políticas, la del asesino de Alexis es la central, la que derriba todas las otras, la que en buena medida las explica. Alexis murió asfixiado por su padre, como descubrirá hacia el final de la novela el teniente Conde. En la primer declaración, Faustino Arayán había sido especialmente duro respecto de su hijo. Su figura concentra la violencia de un Estado/padre que reniega hasta la necedad de sus hijos maricones. El día de su muerte, Alexis, travestido con el traje de Electra Garrigó, lo había esperado a la salida del hotel Riviera para pedirle que lo condujera hasta la casa. Faustino, visiblemente molesto, cede; en el trayecto le recrimina su *disfraz* y su falta de pudor. El hijo le pide que se desvíe hacia el interior del bosque de La Habana. Descienden del coche y caminan hasta el río; allí Alexis le dice que lo odia, que era «un oportunista y un hipócrita», y empieza a golpearlo. Faustino, desbordado por la furia, lo asfixia con la «banda de seda» que llevaba Alexis atada a su cintura. Conde descubre, una vez desandados todos los caminos, qué provocó la criminal reacción del padre. Alexis sabía, la negra María Antonia se lo había confiado, que Faustino Arayán en 1959 había falsificado «unos documentos» y conseguido «un par de testimonios falsos que atestiguaban que había luchado en la clandestinidad contra Batista». Y cae la última máscara de Arayán, la mentira originaria que permitió que se montara, como un héroe, al «carro de la Revolución».

Máscaras responde a una genealogía doble, híbrida, bastarda. Por un lado se vincula con la escuela inductiva inglesa —leemos en ella el esquema clásico de la «novela problema»: planteamiento / proceso / solución. Según la teoría que esboza Nogueras (1982: 23), en estas novelas lo fundamental es el «descubrimiento metódico y gradual, por medios racionales, de las circunstancias exactas de algún acontecimiento misterioso y sangriento». Sin embargo, *Máscaras* no se corresponde con la descripción de esta escuela en los términos de «un juego despojado de alegría y del que sólo ha quedado la técnica» que guía el desciframiento, la *detection*, de un enigma. *Máscaras* es mucho más que un acertijo a resolver por medio de la inducción, aunque, al mismo tiempo, no deje de serlo en ningún

momento. En este sentido, es un buen ejemplo del tipo de historia en la que Chesterton pensaba cuando comparaba las obras policiales inductivas con «un baile de disfraces», durante el cual «nada es lo que parece ser» hasta el último capítulo cuando «caen las máscaras», «todo se revela en su verdad» y «triunfa la razón» (citado por Nogueras; 1982: 23). El teniente Román parece habitar el abismo que separa a los detectives de Poe de los de la escuela realista (los hijos de Dashiell Hammett, Chandler y James Cain): investiga un crimen que no sucede en un «jardín isabelino» (la metáfora es de Nogueras) sino en un descuidado y sombrío bosque de La Habana comunista. Pero, sobre todo, lo que acerca la novela de Padura Fuentes a la escuela realista es su «vigorosa denuncia de una sociedad corrupta». La narración no reconstruye «el armonioso mundo del salón inglés», pero tampoco la sociedad feliz, heroica y fraterna que tanto imaginó o deseó Nogueras y el género policial en los setenta. Padura Fuentes arroja contra la buena conciencia *revolucionaria* el cadáver de Alexis, transfigurado en Electra Garrigó, y arranca las máscaras de una sociedad envilecida por anquilosadas relaciones de poder, por una moral sexual asfixiante y por el culto a una masculinidad omnipotente.

Conclusiones

Comencé esta indagación citando a Walter Benjamin a propósito de las historias de detectives y su interés «en los lados inquietantes y amenazadores de la vida urbana». Entre la masa de las grandes ciudades, las huellas de cada uno tienden a difuminarse, extraviadas y olvidadas por una memoria inclemente. O pueden convertirse en indicios de algo más, en la prueba de un crimen, en la clave para desmontar una mascarada, en el testimonio de una herejía. Por las dudas, la modernidad siempre teje sus múltiples *registros*, aprieta la *red de controles*, *normativiza* a sus ciudadanos. También activa dispositivos que *narren* sus aspiraciones, sus derrotas, sus ficciones.

Propuse en las primeras páginas que una de las líneas de acción e imaginación que rigió los procesos postcoloniales y modernizadores latinoamericanos fue la constitución de guiones socio-sexuales continuos y relativamente clausurados. En relación con estos guiones, la masculinidad fue, durante los siglos XIX y XX, un objeto de preocupación constante y sus posibles formas y contenidos, una *cuestión de Estado* y una variable relevante en

materia de propaganda ideológica, seguridad nacional y políticas internacionales. En este proceso, la homosexualidad y la feminidad actuaron como instancias constitutivas, tensiones solidarias, polos de atracción que arrastraron y sedujeron y que, al ser resistidos, afirmaron los cuerpos y las prácticas masculinas.

Entre otras formas de producción y mediación social, la literatura y las políticas culturales cumplieron una función fundamental en la maquinaria que concibió ciudadanos y figuró comunidades nacionales. En los años sesenta, la secuencia masculinidad / heroicidad / patriotismo se cerró, apoteósicamente, en la utopía guevariana del hombre nuevo, reformulación de la vieja figura del héroe, una referencia simbólica altamente rentable a la hora de definir la virilidad y la normalidad socio-sexual. Jeffrey Weeks (2002) cita a Connell cuando sostiene que «el primer tipo cultural masculino de la historia europea moderna es el del conquistador». De ser así, la figura del héroe americano, réplica e impugnación radical del conquistador y *su obra colonizadora*, podría considerarse como el primer tipo cultural masculino de América Latina, aunque herede a su pesar muchos de los valores y los sentidos encarnados por los remotos héroes españoles de la reconquista. La Revolución cubana, tanto como la totalidad de los movimientos emancipadores y modernizadores latinoamericanos, utilizó esta figura como instrumento de educación y propaganda y como forma de regulación social y sexual.

La organización estatal a la que dio lugar la Revolución cubana produjo durante las décadas del sesenta y del setenta una serie de narrativas o de historias acerca de la nación, la ciudadanía y la masculinidad.¹⁶ Desde la literatura, definida en los términos de *arma revolucionaria* y pieza clave en los procesos de corrección y reeducación ideológica, o a través del amplio corpus de discursos políticos, propagandísticos y ensayísticos, se dispusieron las bases de la nación y la ciudadanía nuevas tanto como se acorazaron y obturaron los contenidos heredados acerca de la sexualidad y las prácticas sexuales normales o anormales, lícitas o delictivas. En este contexto, la noción de *lo masculino* se construyó como un concepto inmediato al de «hombre nuevo»; una amalgama de heroísmo, renuncia y virtuosismo que definió al auténtico sujeto revolucionario.

En la serie de historias policiales que se contaron durante los setenta bajo la tutela

¹⁶ Weeks (2002: 143) utiliza las nociones de «historias sobre hombres» o «narrativas de la masculinidad», elaboradas a partir de la propuesta de Ken Plummer, en *Telling Sexual Stories*, según la cual la sociedad «puede verse como una red, texturada aunque sin fisuras, de historias que surgen de todas partes a través de la interacción, manteniendo a las gentes unidas o separándolas, haciendo funcionar las sociedades» (citado por Weeks). Weeks considera que «la narración se ha convertido en la metáfora central que ayuda a comprender nuestra búsqueda sin fin de la decodificación del sentido humano».

del MININT, la figura del policía/investigador sintetizó los valores y los comportamientos que identifican a los combatientes y a los buenos ciudadanos. Asimismo, estas historias escribieron una eufórica y rítmica narrativa de la masculinidad nacional-revolucionaria, conformando a sus rectos protagonistas como espejos de virtudes no tan sólo cívicas y políticas, sino también sexuales y genéricas. Y captaron e integraron aquellos «residuos acumulados de múltiples historias» (Weeks), como las contadas a propósito de los héroes de las guerras de independencia, los padres de la patria o las formas de control y punición modernas. Por otra parte, esta serie de relatos se impuso en el campo cultural y en el espacio nacional cubano, silenciando otras voces y sus narraciones, muchas bajo sospecha de ser menos masculinas y, en consecuencia, menos revolucionarias y menos nacionales.

El éxodo del Mariel (1980) y la «generación de los marielitos» inauguró una nueva época en las relaciones entre la isla y el exilio, multiplicando los espacios de producción y debate en torno a los significados de la nación, la ciudadanía y la sexualidad. La autobiografía de Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, y una de sus últimas novelas, *El color del verano*, constituyen piezas claves de este proceso que logró llamar la atención sobre las inmensas marginaciones, operaciones de bastardía y exclusión, sobre las cuales se construyó la nación, la identidad colectiva, la masculinidad y el sentido del patriotismo tras el triunfo de Castro en 1959. Durante los años ochenta y noventa, el juego de las narraciones comenzó tímidamente a ampliarse; novelas como *Las iniciales de la tierra* de Jesús Díaz o las entregas policiales de Padura Fuentes, tanto como las «rehabilitaciones» de Virgilio Piñera, Lezama Lima, Severo Sarduy o Antón Arrufat, podrían comprenderse como síntomas de una relativa e inconclusa apertura en el interior del espacio nacional y de la cultura cubana. Sin embargo, entre otros, Arenas continúa siendo absolutamente irreductible. Su herejía sexual y literaria marca el límite, aún, de lo imaginable y lo legible dentro de una familia regida por un padre que, aunque viejo, no pierde las mañas ni renuncia a las bien aprendidas insignias. Fuera de Cuba, Arenas también contesta fuertemente las islas imaginadas por los otros mentores de *la patria*.

El corpus, o los muchos cuerpos que este texto se propuso atravesar, procuró trazar una breve historia de la masculinidad; un esbozo, apenas, de las mediaciones culturales y las exclusiones que la producen y activan en un ámbito de simbolización y de existencia vital específico. Estas páginas constituyen sólo un inicial ensayo. Las historias de policías, presidiarios, delincuentes, detectives, revolucionarios, soldados y maricones, quizás nos puedan enseñar a ser y actuar como *hombres de verdad*. También nos pueden sugerir que está en nuestras manos y prácticas la posibilidad de delirar la escena. Que al policía que tenemos al frente —como en la entrevista que mantienen, en las oficinas de la Seguridad del

Estado, Javier Bardem/Reinaldo Arenas y Johnny Depp/el teniente Víctor¹⁷ quizás le atraigan nuestros crímenes; que la historia puede reservarnos alguna redención o que podemos arrebatársela; y que la noche nunca es lo suficientemente cerrada, ni las formas de la opresión lo suficientemente intolerables, como para impedirnos seguir imaginando y narrando comunidades.

Bibliografía

- ARANGO, A. (2001): *El libro de la realidad*, Barcelona, TusQuets.
- ARENAS, R. (1992): *Antes que anochezca*. Barcelona, TusQuets.
 – (1991): *El color del verano*, Miami, Universal.
- BADINTER, E. (1993): *XY La identidad masculina*, Madrid, Alianza.
- BENJAMÍN, W. (1980): *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus.
- BERSANI, L. (1998): *Homos*, Buenos Aires, Manantial.
- BOURDIEU, P. (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.
 – (2000): *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- CABRERA INFANTE, G. (1993): *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza & Janés.
- CASTRO, F. (1965): *Palabras a los intelectuales*, Buenos Aires, Papel y Tinta.
- DEULOFEU, L. (2000): *No llores ni tengas miedo... conmigo no te pasará nada*, Barcelona, Egales.
- ESTESO, S. (2002): «Las estrellas más brillantes. Maricones y hombres nuevos en el cine de la Revolución: Cuba 1961–1992», *Orientaciones*, 3, Madrid, Fundación Triángulo.
- FOUCAULT, M. (1992): *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.

17 Ver Julian Schnabel (2001): *Antes que anochezca*. La escena a la que me refiero se inspira en el capítulo «En el Castillo del Morro» de una de las últimas novelas de Reinaldo Arenas, *El color del verano* (1991). En la prisión, Reinaldo escribe cartas de amor a cambio de cigarrillos, lo que le permite ganar el reconocimiento de sus compañeros de cautiverio que lo llaman «el escritor»; esta actividad le permite continuar con la escritura de su novela que saca de la prisión gracias a los servicios de la «loca maletero» –quien saca las ilegítimas páginas escondidas en su también ilegítimo ano. Descubierta su empecinamiento literario y sedicioso, catorce días después Reinaldo es conducido a una entrevista con el teniente que atiende su caso, un joven y bello militar. Amonestado y amenazado, Reinaldo firma una confesión en la que se arrepiente de todo y exalta la revolución; mientras el militar se soba los genitales y, excitado por los crímenes del reo, asume poses y lanza miradas provocadoras. De alguna manera el militar queda a merced del maricón, no puede resistirse frente al fascinado horror que le suscita. Otra vez en la galera, Reinaldo comienza a reescribir, como tantas veces, su historia.

- GUEVARA, E. (1977): *El Socialismo y el Hombre Nuevo* (edición preparada por José Aricó), México, Siglo XXI.
- INSTITUTO CUBANO DEL LIBRO (1971): *Memorias. Congreso Nacional de Educación y Cultura*, La Habana, Servicio de Publicaciones.
- LEANTE, C. (1999): *Revive, historia. Anatomía del castrismo*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- LUDMER, J. (1999): *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Libros Perfil.
- MIEDZIAN, M. (1995): *Chicos son, hombres serán. Cómo romper los lazos entre masculinidad y violencia*, Madrid, Horas y Horas.
- MONSIVAIS, C. (2000): *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama.
- MONTENEGRO, C. (1959): *Hombres sin mujer*, México, Ediciones Nuevo Mundo (Cruzada Latinoamericana de Difusión Cultural).
- NOGUERAS, L. R. (1982): *Por la novela policial*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Cuadernos de la Revista Unión).
- NOGUERAS, L. R. y G. RODRÍGUEZ RIVERA (1976): *El cuarto círculo*, La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- PADURA FUENTES, L. (1997): *Máscaras*, Barcelona, Tusquets.
- PAZ, S. (1991): *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, México, Era.
- WEEKS, J. (2002): «¿Héroes caídos? Todo sobre los hombres» en CORTÉS, J. M. (ed.) (2002): *Héroes caídos. Masculinidad y representación*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

MATERIAL CINEMATOGRAFICO CITADO:

- GUTIÉRREZ ALEA, T. (1993): *Fresa y chocolate*, La Habana, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).
- SCHNABEL, J. (2000): *Before night falls (Antes que anochezca)*, Nueva York, Grandview Productions.